

Вахтангов и театр

«Вот уже сдал «миру» вторую студию. Дальше». В этом устремлении вперед, неистощаемой бодрости духа, настойчивом желании вырвать из тьмы неизвестности юные таланты и извлечь из искусства огонь предельной силы — замечательная особенность Вахтангова. Дальше! — неустанно звал он и себя и своих учеников.

Вахтангов стремился смять, уничтожить бездушную, обреченную на гибель старую жизнь. И он искал такие выразительные средства, которые обладали бы огромной обличительной силой. Так возник вахтанговский гротеск — гиперболическое, обостренное восприятие жизненных явлений.

Вахтанговский гротеск враждебен холодной изобретательности формалистов, его почва — живые чувства и темпераментные мысли художника, которые должны оправдать «необычность» формы. Создавать гротеск — это значит не ограничиться поверхностным отображением человеческих поступков, хотя бы и основанным на искреннем чувстве, это значит изведать всю глубину изображаемого и вложить в него свои мысли, свою душу.

В архиве Станиславского найдена запись его беседы с Вахтанговым, в которой К. С. высказывает свое понимание гротеска.

— Шутя, сказать, гротеск!.. — восклицает К. С. Станиславский. — Неужели он так выролдился, упростился, опошлится и унизился до внешней утрировки без внутреннего оправдания? Нет, настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего его до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем».

Именно так понимал гротеск и Вахтангов, но тогда возникает вопрос, почему Станиславский с ним спорил. Сам Вахтангов, как актер, всегда находил «внутреннее оправдание» для гротесковой формы, но его ученики, не обладая большим сценическим опытом и тонко разработанной внутренней и внешней техникой, не могли в совершенстве передать замыслы своего учителя, и его великолепный режиссерский рисунок в таких случаях не был тесно связан с живым творчеством актера. Станислав-

ский, выступая против вахтанговского гротеска, не отвергал гротеск сам по себе, а только упрекал Вахтангова за то, что он поспешил и заставил неопытных актеров нести непосильную для них тяжесть.

Но Вахтангов не хотел и не мог ждать, он рвался в бой, жаждал, чтобы и его оружие служило народу. Он необычайно остро оттачивал свое оружие, прибегая к гротесковой форме, и закалял его в неутоленном огне своей души. Но иногда он не получал подлинной помощи от своих учеников, молодых энтузиастов, преданных искусству, но еще не окрепших мастеров.

Изучая путь Вахтангова, нельзя не учесть эти особенности, объясняющие некоторую несовершенство его смелых новаторских исканий, которые в целом вовсе не являлись результатом холодной игры ума художника, а были подсказаны ему революционной эпохой.

В последнее время у нас делаются неудачные попытки «развенчать» Вахтангова, обвиняя его в многочисленных грехах — в формализме, экспрессионизме и других «изма». Несомненно, что Вахтангов, в поисках новых путей, отдавал и не мог не отдавать дань модным течениям, но нельзя забывать о ведущем, главном в его творчестве — о том, что Вахтангов шел к искусству больших эмоций, в котором волнующая театральная форма вырастает на почве глубочайшего внутреннего проникновения в материал драматурга и действительности. «Вахтанговское» живет, развивается и будет жить в нашем социалистическом искусстве.

Для того чтобы жизненные наблюдения, отобранные художником, стали более яркими, более рельефными, их необходимо приподнять над обыденностью.

Вспомним великолепную игру Топоркова в «Тартюфе». Когда Оргон, покоренный «святостью» и «душевной чистотой» Тартюфа, бросается к его ногам и, восторженный, забыв обо всем на свете, на коленях ползет из одного угла комнаты в другой — к Тартюфу, то в этом нельзя не ощутить некоторую необычность, подчеркнутость человеческого поведения. Но мы верим Топоркову — Оргону и в эти минуты даже не думаем о «нестественности» его действий. Мы верим потому, что сам Топорков искренно поверил в жизнь Оргона и убедительно, реально, логично, без всякого пре-

увеличения изобразил нам детали, процесс стремительного «передвижения» Оргона. Топорков доказал зрителю, что Оргон должен и может действовать только так. Актер, работая над образом Оргона, очевидно, вовсе не думал о «необычном». Проникновение в образ и фантазия подсказали ему наиболее действенную, наиболее впечатляющую форму, которая должна обнажить чувства и мысли Оргона — его безграничную доверчивость и влюбленность в Тартюфа, и актер при помощи верных, правдивых физических действий и естественно развивающегося искреннего чувства выразил «необычное».

Или вспомним Тарханова в роли булочника Семенова («В людях») — шедевр актерского мастерства. Созданный им образ соткан из одних «крайностей». Мы, например, удивлены, когда видим, что этот толстый, обрюзгший хозяин начинает «кокетничать» со своим подчиненным — Алексеем. Но удивление очень быстро проходит. Тарханов живет жизнью своего героя. Жесты, движения Тарханова — Семенова, в совокупности такие нелепые с точки зрения обыденной жизни, — сами по себе, если их «расчленишь» — естественны, свободны и в них не чувствуется надуманности. Мы видим, что действует живой человек. «Кокетство» блестяще характеризует Семенова, у которого проскальзывает зависть к честному и благородному Алексею; при помощи маски смешного «кокетства» хитрый хозяин желает приблизиться к нему и понять его мысли.

Игра Топоркова в «Тартюфе», Тарханова в спектаклях «В людях» и «Смерть Пазухины», Хмелева — в «Анне Карениной» — мы берем наиболее яркие примеры, — это тот высокий гротеск, к которому призывал Станиславский. За этот гротеск боролся Вахтангов, претворяя его в своей режиссерской и актерской деятельности, иногда ошибаясь, впадая в крайности, но с неисчерпаемой верой в правоту своих исканий.

Вахтангов расширил понятие гротеска. В его понимании гротеск — это нарушение «естественности» человеческого поведения, вызывающее не только смех, но и трагическое раздумье. Спектакль «Гадюка» был гениально разрешен Вахтанговым в плане «трагического гротеска». Но как бы ни расширять понятие гротеска, оно все же имеет свои определенные границы. Гротеск способен только обличать — чаще всего при помощи смеха, а

иногда даже используя трагическое. Гротеск утверждает, отрицая.

Но было бы смешно сводить все творческие идеи Вахтангова только к гротеску, они гораздо шире и охватывают все многообразие форм и стилей театрального искусства.

Важно отметить, что «преувеличенность», столь характерная для гротеска, присуща — в другом только качестве — любому жанру театрального искусства. «Преувеличение», «необычность» — это не прихоть художника, а закон искусства.

Мы редко встречаем на сцене образ героя нашего времени. Конечно, в этом повинны драматурги, но и актеры еще далеко не всегда умеют создавать героический образ советского человека. Его внутренняя жизнь слишком упрощается, стремление сделать его «похожим», «теплым», «простым» приводит к тому, что все истинно героическое, вдохновенное в нем исчезает. Образ нового человека сложен. Здесь простое и добросовестное выполнение физических задач, наивная и прямая подмена чувства героя своим, актерским чувством, без взлета фантазии, без страсти, без того, чтобы «почувствовать» и пережить человеческие чувства во всех их составных, всеисчерпывающих элементах, приводит только к оплошности образа человека нашей эпохи. Глубокое проникновение во все уголки внутренней жизни образа, фантазия, страсть неизбежно выводят истинно театральную, выразительную форму. Изображая советского человека, актеры почему-то становятся слишком «скромными» и боятся прибегнуть к «преувеличениям», к красочной форме, которая должна передать всю сложность образа.

Конечно, советские люди просты и «обыденны» в своем героизме, но это не значит, что изображать эту простоту надо упрощенно, бедно.

Вместе с актером творит и зритель. Об этой простой и ясной истине у нас часто забывают. Зрителя лишают возможности пофантазировать, «дополнить» актера, ему пытаются все рассказать, и поэтому, по существу, он ничего путного не узнает. «Что требуется для того, чтобы спектакль был театральным?», — спрашивал Вахтангов. И отвечал: «Во-первых, такое выполнение, такое актерское разрешение, при котором зритель все время чувствовал бы мастерство актера». На первый взгляд это утверждение может показаться «страшным». Вахтангов здесь полемически заостренно выступает против сценического натурализма, характерной особенностью которого является стремление «обмануть» зрителя имитацией чувств, лишить его права фантазировать, мыслить, очаровать

его необыкновенным сходством сценического действия с жизнью.

Нельзя забывать о том, что зритель получает эстетическое наслаждение не только от познания жизни, но и от радостного ощущения, что актер своим мастерством способен воссоздать эту жизнь. Эти чувства у зрителя неотделимы одно от другого. Только так, нам кажется, надо понимать слова Вахтангова о том, что зритель должен все время чувствовать мастерство актера. Вахтангов вовсе не имел в виду искусственного, нарочитого подчеркивания мастерства актера. Это легко подтверждается творческой практикой Вахтангова — режиссера и актера.

Спектакль открывает перед зрителем какие-то новые жизненные горизонты и вместе с тем рассказывает ему о драматургии, о его мыслях, его точке зрения на жизнь. Точно так же и актер должен выразить в спектакле свое личное отношение к изображаемому на сцене. Зритель не может «забыть» об актере. Он знакомится не только с образом, созданным актером, но и с самим актером. Ясно, что не нужно играть «отношение к образу», а в самом образе выразить свое отношение к нему.

Мысль Вахтангова о целеустремленности актера, об его страстности, активном отношении к жизни, воплощаемой на сцене, представляет огромный интерес для нашего социалистического искусства. Как много еще у нас «спокойных», бесстрастных спектаклей, в которых актеры чрезвычайно добросовестно и даже хорошо играют, но в их игре не чувствуется пафоса времени, не чувствуется мысли и темперамента художника. В одном плане и с одним и тем же «отношением» исполняется, например, роль какого-нибудь купца в пьесе Островского и роль матерого врага в современной пьесе. Наше искусство — боевое искусство, чуждое объективизму. Игра Вахтангова (Тэклтон в «Сверчке», Фрэзер в «Потопе» и другие роли) — замечательные примеры пристрастного боевого отношения художника к действительности.

Театральность вахтанговских постановок заключалась в умении найти единственную, неповторимую форму данного спектакля, которая определяется драматургическим произведением и живым ощущением современности. Часто театральность путают с легкостью спектакля. Одно время в Москве, и в особенности на периферии, были в моде такие постановки Шекспира или Лопе де-Вега, в которых театральность сводилась к шествиям пажов, церемонным поклонам героев, беспрерывным передвижениям по сцене. Вахтанговская театральность основана на взлете мысли и на темпераментности чувства художника, ко-

торый не придумывает «приемчики», а творчески ищет выразительные средства для воплощения драматургического произведения. Такой высокой театральностью отличается, например, спектакль вахтанговцев «Егор Булычев и другие». Пышная, но пустая эрелищность, краснота, ласкающая глаз, но не волнующая чувства зрителей, ничего общего не имеет с театральностью, о которой мечтал и которую претворял в своих работах Вахтангов.

Говоря о «легкости» театрального действия, часто ошибочно ссылаются на «Принцессу Турандот». Неверным нам представляется и утверждение, что этот спектакль являлся оценочным упражнением. Особенности и неповторимость вахтанговской «Принцессы Турандот» объясняется главным образом тем, что темой его является творческий процесс актера. Тема творчества всегда волновала Вахтангова, и неслучайно он ее воплотил на сцене. На материале сказки Гоцци Вахтангов показывал зрителю, как творят актеры, какую радость несет собой творчество. «Плакать разнотонными слезами и слезы свои нести на рампу», — вот чего хотел добиться Вахтангов от актеров, — пишет Б. Е. Захава. Это подтверждает мысль об особенностях и неповторимости спектакля «Принцесса Турандот», тема которого — творчество актера — необычна. Студийцы изображали актеров, которые играют на сцене сказку Гоцци. Отсюда ирония в спектакле «Принцесса Турандот», которая характерна только для этого спектакля и вовсе не является, как это пытались доказать некоторые теоретики, одним из основных положений творческого credo Вахтангова.

Сборник «Записки, письма, статьи Вахтангова», с настоящей любовью и научной точностью составленный Н. М. Вахтанговой, Л. Д. Вендровской и Б. Е. Захавой (изд-во «Искусство», 1939), представляет большой интерес для всех творческих работников советского театра. Значение Вахтангова, лучшего последователя Станиславского, для нашего социалистического театра еще как следует не осознано. Предстоит почетная, огромная исследовательская работа. Статья Б. Е. Захавы «Творческий путь Вахтангова», напечатанная в сборнике, содержательная и интересная по своим выводам, имеет существенный недостаток — очень обидно, что один из учеников Вахтангова слишком увлекся поисками «ошибок» Вахтангова, вместо того чтобы рассказать, как творческие идеи Вахтангова продолжают жить в нашем театре.

С. ЗАМАНСКИЙ